Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 46 (1959)
Heft: 1: Sozialer Wohnungsbau

Artikel: Rolle und Prägung des Sockels bei Brancusi
Autor: Giedion-Welcker, Carola
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-35927

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

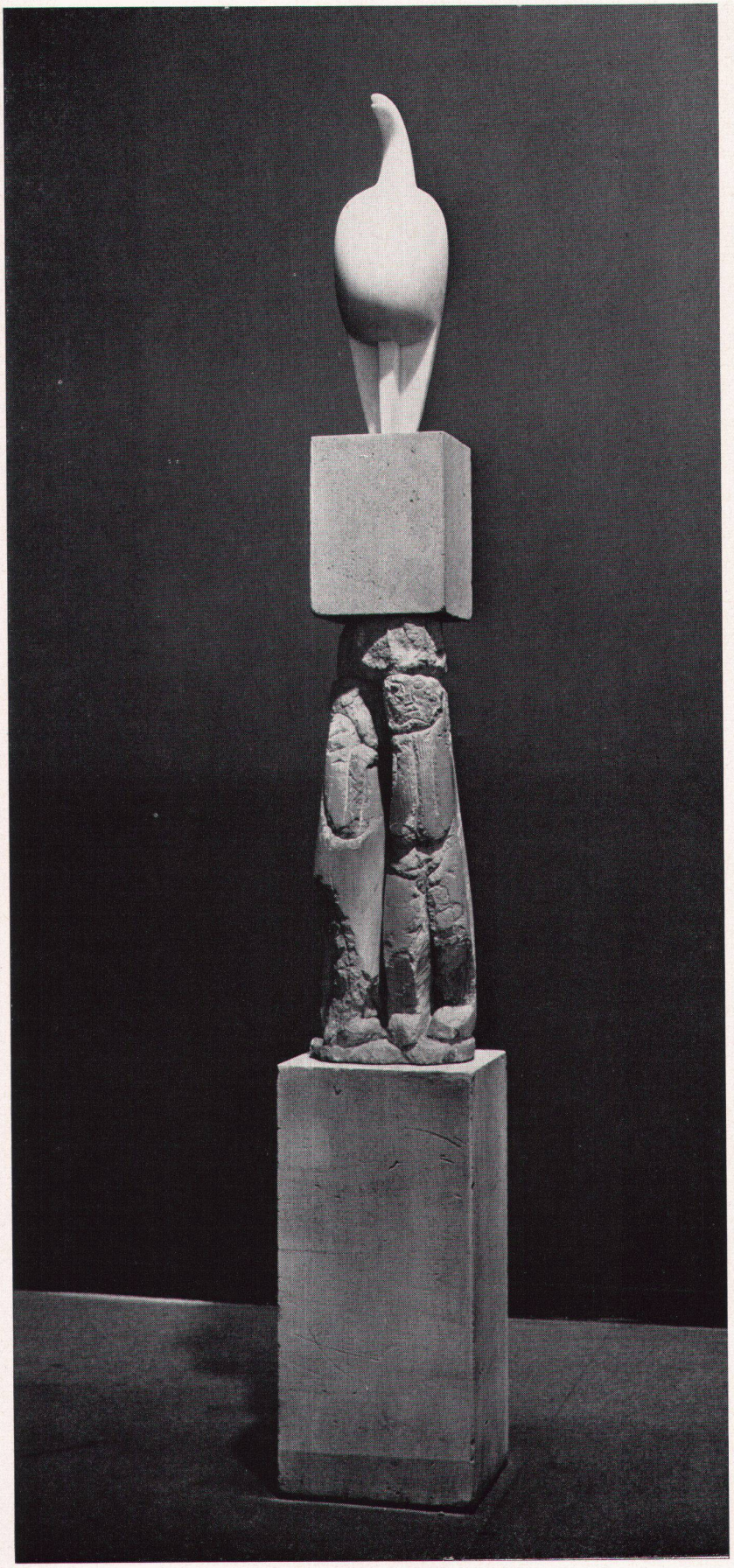
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Carola Giedion-Welcker

Rolle und Prägung des Sockels bei Brancusi



1

Jede Skulptur, die außerhalb eines architektonischen Ganzen zu bestehen hat, muß sich gewissermaßen ihre «Aura», ihre freien Raumbezirke und -beziehungen sichern, den «espace milieu», der über den «espace limite» ihres Volumens hinausgeht, wie Henri Focillon es ausführlich für sein Thema entwickelt hat[1].

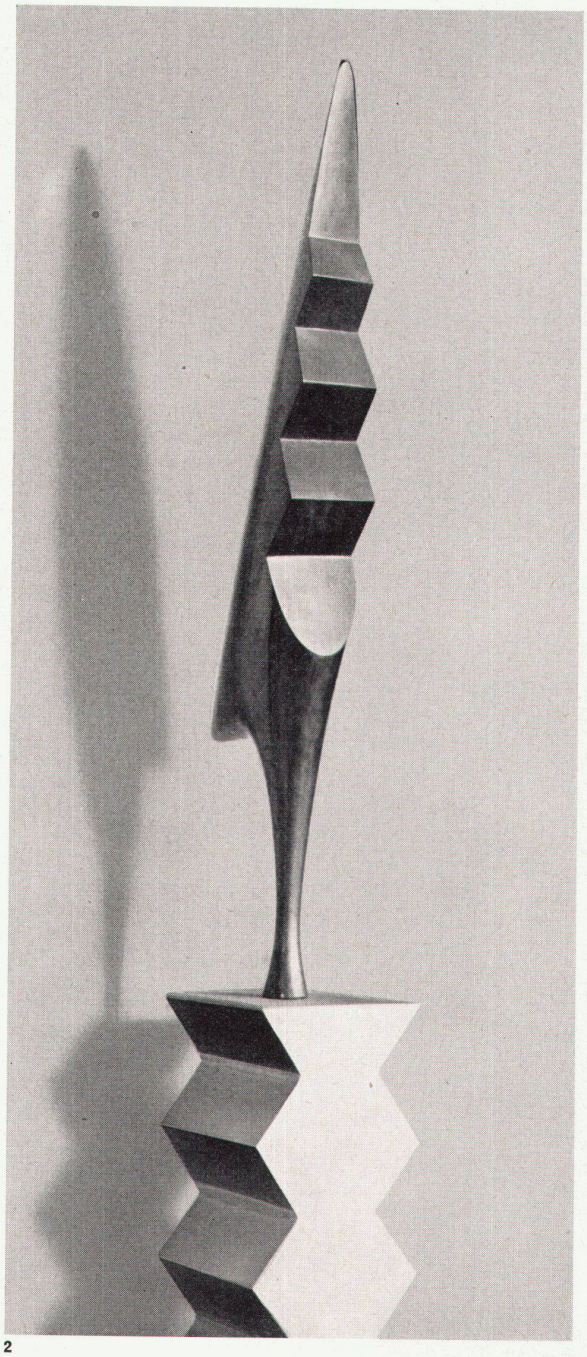
Auch bei Brancusi handelt es sich bei der Sockelbildung um die Akzentuierung einer räumlichen Selbstbehauptung der Plastik, um ihre Stärkung gegen mögliche Störung oder Bedrohung durch die zufällige reale Körperwelt einer lebendigen oder dinglichen Umgebung.

Der Sockel bedeutet in dieser Hinsicht eine Unterstützung der Skulptur in einem doppelten Sinn: sowohl als Abhebung vom Milieu, als Schutz vor der Verwachsung mit dem «Unkraut» der anonymen Körperwelt ringsum, als auch die Gewährung eines Sprungbrettes in die Freiheit einer erweiterten Raumregion[2]. Dazu kommt, daß der Sockel auch häufig ein Bindeglied zur umgebenden Architektur sein kann.

Bei Brancusi erlebt man in seinen mannigfaltigen Sockelbildungen – die zum Teil rudimentäre, verselbständigte Architekturteile sind – entweder eine kontrapunktische oder eine formverwandte Haltung zum Gebilde, das getragen wird. Immer stehen diese «Träger» jedoch im Dienste einer vollen Volumen- und Raumentfaltung des Getragenen. Wieder spricht auch hier die Folklore, das Bauernhaus, aus dem Brancusi stammt, bei der Formwahl mit. Aus dem Holz gehauen und gesägt erscheinen sie wie losgelöste Reminiszenzen und Fragmente aus diesem Milieu[3]: elementar gezackte oder bogenförmig gewölbte Profile, Konsolen, die sich schraubenartig emporwinden oder als vorkragende Gesimse geprägt werden («Adam» 1917, «Eva» 1921, «Exotische Pflanze» 1920). Häufig lösen sich Pyramidenstümpfe, die in spiegelbildhafter Symmetrie aufeinandergesetzt werden oder spulenartige Gebilde[4] mit quergelegten oder hochgestellten Zylinder- und Halbzylinderformen ab («Die Chimäre» 1915–1918, «Die Hexe» 1914–1923). Daneben, dem andern Material entsprechend, die formale (meist geometrische) Klarheit des steinernen Sockels, der als Zylinder, Würfel oder auch als griechisches Kreuz – gleichmäßig ausgreifend – als Unterlage dient, um das Oval eines aufrechten Kopfes zu tragen oder ihn liegend aufzunehmen, wie es bei der «Schlummernden Muse» (1909/10), der «Weißen

[1] In «L'Art des Sculpteurs-Romans. Recherches sur l'Histoire des Formes», Leroux, Paris 1931.
[2] Brancusi arbeitete in diesem Sinne über ein Jahr an der ersten unteren Kegelform seines «Vogels» – einer Art Vorsockel –, die später mit der eigentlichen Plastik eng verschmolzen wurde.
[3] Brancusi, der als Kind schon mit Holzschnitzereien kleiner Tiere begann, verbrachte seine ersten Lehrjahre in einer Möbelschreinerei, das heißt in einer detaillierten Auseinandersetzung mit diesem Material.
[4] Die spulenartigen Hocker im Park von Targu Jiu wurden leider später von utilitär eingestellten Behörden (zu Brancusis großem Ärger) in der Mitte durchgesägt, um ihre Zahl zu verdoppeln, Durch diese Proportionsverstümmelung wurde auch ihre Funktion als Sitze am Tisch beeinträchtigt.

1
Constantin Brancusi, Maiastra, 1912. Marmor, mit dreifachem Sockel in Sandstein. Museum of Modern Art, New York, Katherine S. Dreyer Bequest
Maïastra. Marbre avec socle en grès
Maiastra. Marble; limestone base in three sections



2

3

2
Constantin Brancusi, Der Hahn, 1941. Polierte Bronze. Musée National d'Art Moderne, Paris
Le coq. Bronze poli
The cock. Polished bronze

3
Constantin Brancusi, Chimäre, 1918. Eiche. Philadelphia Museum of Art, Arensberg Collection
Chimère. Chêne
Chimera. Oak

4
Constantin Brancusi, Die weiße Negerin, 1924. Marmor. Philadelphia Museum of Art, Arensberg Collection
La Négresse blanche. Marbre
White Negress. Marble

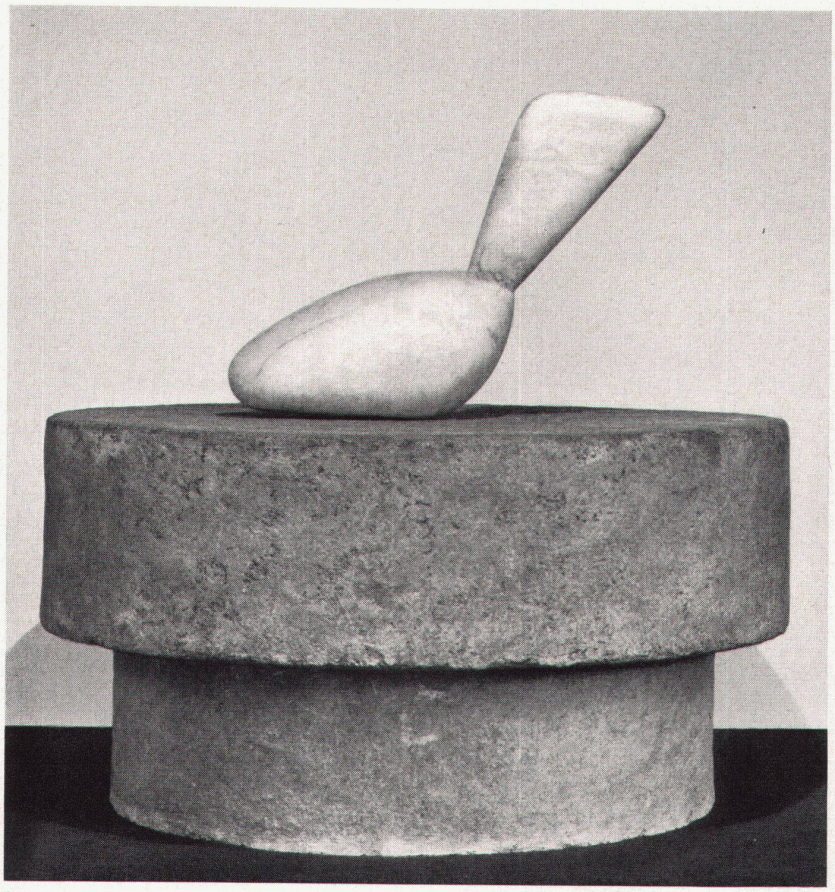
4

Negerin» (1926) oder bei dem «Preziösen jungen Mädchen» (1928)[1] u. a. geschieht, wo meist ein Zylindersockel oder eine Scheibe die aufrechte oder liegende Form direkt empfängt. Häufig werden bei holzgeschnitzten Skulpturen Sockel und Plastik aufs engste miteinander verwoben. Bei der «Chimäre», «Adam» oder der «Weisheit Buddhas» ist die Grenze zwischen Träger und Getragenem kaum spürbar. Völlig anders wieder: das Spiel und Gegenspiel konträrer Formen, wobei eine neue spannungsreiche Einheit geschaffen wird, wie bei der «Exotischen Pflanze», die Organisches und Konstruktives – ähnlich wie in Klees Gestaltungen von «Garten-Architekturen» – zu neuer kontrastreicher Ganzheit erstehen läßt. In der frühen «Maiastra» von 1912 bringt der Zonenwechsel vom Bodenkubus zu den figuralen Karyatiden[2] und wiederum zum Blockhaften zurück eine reiche Stufung, bis der Glanz des organischen Volumens endgültig aufsteigt – wie eine langsam emporgestaffelte Steigerung zu einem Kultobjekt hin.

Die verschiedenen Sockelformen, welche die durch Jahrzehnte gehenden Variationen der «Vogel»-Gestalt begleiten, wechseln zwischen kurzen, zylindrischen Säulen und Trapezoiden, gestaffelten Formen, bald hochgestreckt, bald in horizontaler Querlagerung, häufig an die vertikal aufsteigende Stufung, die in der «Endlosen Säule» zum monumentalen Leitmotiv wird, anklingend. Bei der «Hahnen»-Plastik (1924–1941) erscheint dies getreppte Piedestal – das bei der letzten Fassung auftritt

[1] Das «Modell» zu diesem – ähnlich wie bei der «Negerin» – witzig durch einen grotesken Haarschopf charakterisierten Kopf war Nancy Cunnard.

[2] Diese beiden Gestalten, die vielleicht die vom «Wundervogel» wieder zusammengeführten Liebenden darstellen, erinnern an romanische Kapitellplastik und sind ganz wie diese in den rechteckigen Block eingebaut.



5

5
Constantin Brancusi, Leda, 1923. Marmor. Art Institute, Chicago, Katherine S. Dreyer Bequest
Léda. Marbre
Leda. Marble

6
Constantin Brancusi, Der verlorene Sohn, 1914. Eiche. Philadelphia Museum of Art, Arensberg Collection
L'Enfant Prodigue. Chêne
The Prodigal Son. Oak

7
Constantin Brancusi, Steintisch und Sitze im Park von Targu Jiu, Rumänien, 1937
Table et sièges en pierre dans le parc de Targu Jiu, Roumanie
Stone table and seats in the park of Targu Jiu, Rumania

6

Photos: 1 The Museum of Modern Art, New York (Soichi Sunami)
2 E. Bulloz, Paris
3, 5, 6 The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
4 The Philadelphia Museum of Art
8 Bernhard Moosbrugger SWB, Zürich

7

und den anfänglichen einfachen Zylindersockel (1924) ablöst – beinahe wie eine subordinierte Echoform des Kammzackens und Krähens. Als ein besonderes Auffangbecken wird – wie für die gelagerten ovoiden Plastiken (beim «Neugeborenen» oder «Weltenanfang»), ebenso wie für die horizontal gestreckte Ellipse des «Fisches» – eine dünne, spiegelnde Metallplatte oder eine Art massiver Doppeltrommel gewählt, deren zweite Hälfte zurückweichend die erste trägt («Leda» 1923, «Das Mirakel» 1936, «Der Seehund» 1943). Wie ein schwerer Mühlstein oder rustikaler Steintisch ist er uns vom Atelier Brancusis vertraut. In monumentaler Gestalt ersteht ein solcher Steintisch bei der Ausstattung des Parkes in Targu Jiu, wo Brancusi ihn in nächster Nähe seiner «Porte du Baiser» für die geruhsamen Mahlzeiten und das entspannte Zusammensein des Volkes bestimmte. Daß derartige Steinplatten schon in vorchristlichen Zeiten in ähnlicher Proportion und Massivität zu Opfertischen verwandt wurden, schließt ganz organisch den Kreis, zurück bis in die Frühzeit ihrer kultischen Bedeutung.

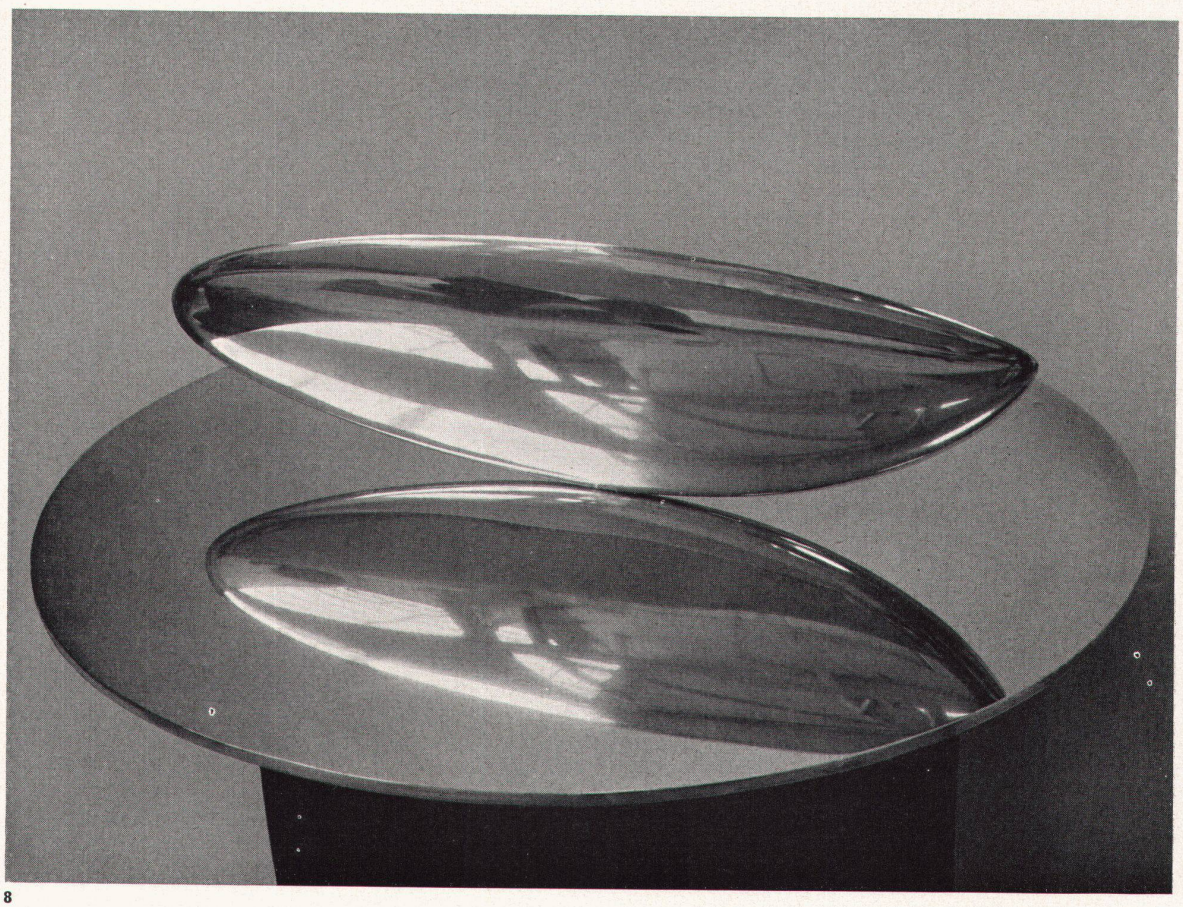
Die dünnen, runden oder ovalen Metallscheiben hingegen, die Brancusi als Unterlagen für seine gelagerten Bronzeskulpturen wählte, geben diesen ein Doppelsein auf ihrer spiegelnden Unterlage, Raumerweiterung und Volumenentfaltung, wie er es auch für die umschließenden drei «Vögel» am mittleren Wasserbecken des Tempels für Indor geplant hatte. Es sind Platten, die von einem Marmorsockel (zum griechischen Kreuz geformt) häufig getragen werden, um schließlich auf einer geöffneten, weit im Bogen ausholenden Holzbasis oder auf ineinandergreifenden Pyramidenstümpfen mit dem Boden Kontakt zu nehmen («Der Neugeborene» 1915, «Weltenanfang» 1924)[1].

Was man eigentlich in Brancusis Sockelgestaltung erfährt, ist die langsame Emporstaffelung zum plastischen «Hauptgeschehen» durch verschiedene Podeste und Materialien hindurch («Maiastra» 1912 im Museum of Modern Art, New York), eine ähnliche Methode, wie man sie in der skulpturalen Aufstellungsweise der Spätgotik, der Renaissance und des Barock immer wieder erleben kann[2]. Was hier eine zuweilen dramatische Steigerung zum Hauptthema hin bedeutete, in wechselvoller figurativer Gestik betont, wird bei Brancusi im weit knapperen Vokabular einer geometrischen Sprache vollzogen. Da es seinen Plastiken nicht vergönnt war, durch große Aufträge in weiten Arealen oder adäquaten architektonischen Bezirken zur Ausstrahlung zu gelangen, in einer Atmosphäre, für die sie eigentlich geschaffen und bestimmt waren, blieben sie durch Jahrzehnte hindurch an das Atelier gebunden, fern vom öffentlichen Leben, in das sie gehörten. Innerhalb der beschränkten Räumlichkeit, in der sie hier mit vielen anderen Skulpturen leben mußten, empfingen sie jedesmal durch den Akzent des Sockels eine Unterstützung ihrer individuellen Existenz und wurden gleichzeitig Teile eines gemeinsamen architektonischen Ganzen. Daß Brancusi den Sockel nicht als ein Absolutes in den Vordergrund gestellt wissen wollte, wie es heute häufig durch photographische Aufnahmen geschieht, sondern ihm mehr untergeordneten Rang zusprach, zeigt die abgekürzte Rolle, die er ihm meist auf seinen eigenen photographischen Aufnahmen gab, aus denen seine Einstellung deutlich ablesbar ist.

Das «Maß», das Brancusi seinen Skulpturen gab, sollte in ihren Proportionen ruhen, von dort her bedingt sein, wie er immer

[1] Vgl. auch die Sockelbildungen beim marmornen «Fisch», Collection Arensberg, Museum of Art, Philadelphia, und beim «Kinderkopf», Collection Mme Yolanda Matarazzo, Sao Paulo.

[2] Vor allem bei figural gestaffelter Brunnenplastik, ebenso wie in der wechselvollen Bildung des Sockels selbst, durch die verschiedenen Höhenlagen hindurch.



8

wieder betonte. Daher brauchte er bei Erweiterung der Dimension diese nicht räumlich auszuprobieren, wie es bei vielen Bildhauern experimentell geschieht, die das «Glück» haben, in weiten Landschaftsbezirken ihres persönlichen Besitzes Fern- und Nahwirkungen jedesmal real durchzuexerzieren. So verweigerte er es auch, wenn man ihn um die genauen Größenangaben seiner Skulpturen befragte, diese zu geben, mit der Begründung: «Die Maßangaben sind schädlich, denn sie ruhen in den Dingen selbst, sie können bis zum Himmel steigen und wieder in die Erde versinken, ohne jegliche Größenveränderung.» (Les mesures sont nuisibles, car elles sont là, dans les choses. Elles peuvent monter jusqu'au ciel et descendre par terre sans changer de mesure.)

So wurde der «Hahn», der zuletzt in monumentaler Proportion für Detroit bearbeitet wurde, nicht umgearbeitet. Die Grundmaße blieben, denn die Möglichkeit einer Entfaltung des Volumens war schon latent im ersten kleinen hölzernen «Hahn» von 1924 enthalten. Eine Veränderung, zu der hingegen das andere Material (Bronze) anregte, war die Aufsteilung der Diagonalen, die sich gegenüber der mehr horizontal gelagerten Ausführung in Holz nun vertikaler emporstreckte.

Unsere Zeitschrift durfte bereits im Oktoberheft des Jahres 1948 eine größere Studie von Carola Giedion-Welcker über den rumänischen Plastiker Constantin Brancusi veröffentlichen. Auf Weihnachten 1958 erschien im Verlag Benno Schwabe & Co., Basel und Stuttgart, ihre langerwartete große Monographie über den Künstler. (Siehe auch die Rezension in der Chronik dieser Nummer.) Mit der freundlichen Erlaubnis der Verfasserin drucken wir aus dem grundlegenden, vom Verlag hervorragend ausgestatteten Werk ein Kapitel ab, das sich mit einer wesentlichen Spezialfrage, der Behandlung des Sockels durch Brancusi, beschäftigt. Red.

8
Constantin Brancusi, Der Fisch, 1926. Polierte Bronze. Atelier Brancusi, Paris
Le Poisson. Bronze poli
The Fish. Polished bronze